

# Aprendre a mirar la realitat: el neorealisme

J. C. Romaguera

A part de la importància que tindrà el moment històric –el final de la dominació del Fascio una vegada acabada la II Guerra Mundial– dins el cinema neorealista, tant a nivell temàtic com estilístic, també s'han de tenir en compte altres condicionaments, més vinculats i pròxims al món del cinema. Un debat molt important és el que establiren els teòrics de la revista *Cinema* quan començaren a criticar el excessos formalistes i les simples il·lustracions en imatges que en feien de les adapta-

tives del segle XIX. La novel·la de Dos Passos, Faulkner, Steinbeck i Hemingway introduirà innovacions en els conceptes de punt de vista i en el maneig de l'espai i el temps, que configuraran l'estil directe i aferrat a la realitat d'aquesta narrativa. La traducció i divulgació que Pavese farà de la novel·la americana, les relectures crítiques de Zola i Balzac i les projeccions clandestines que es veien sobre el naturalisme francès i el realisme social rus exerciren la major influència sobre els joves cineastes italians que reaccionaran contra l'art oficial del feixisme i tampoc compariran el trajecte iniciat pel cinema burgès estilitzat i cal·ligràfic.

Al 1942 ens trobam amb l'antecedent més immediat del neorealisme: *Osessione* de Luchino Visconti. La pel·lícula, finançada pel mateix Visconti, cas apassionant d'aristòcrata i marxista militant alhora, és una lliure adaptació de la novel·la de James M. Cain *El cartero siempre llama dos veces*, el qual ja havien adaptat Pierre Chenal i Tay Garret. L'argument funciona com un simple pretext per poder parlar d'una passió obsessiva a la Itàlia provinciana dels anys quaranta, formada per carreteres secundàries, tavernes i mercats, i per poder dirigir una mirada detallada, a la manera de Balzac, al marc ambiental d'una societat en què hi ha lloc per l'assassinat i la prostitució com a sortida de la misèria i la penúria econòmica. *Osessione* va patir la persecució de la censura i fou projectada clandestinament davant el repte que suposava per a l'art oficial de l'època. Un altre antecedent que podem citar és *Cuatro pasos por las nubes* (1943) d'A. Blassetti, comèdia que també apunta el naixement del neorealisme mitjançant la descripció dels ambients que transiten els personatges.

Serà el moment en què Itàlia conegui la llibertat quan es produirà l'erupció artística de *Roma, città aperta* (1945) de R. Rossellini, que demostra la potència expressiva d'un cinema revolucionari que sorgia d'entre

les ruïnes i el ressò més recent dels bombardeigs. Sense haver completat el guió, havent de vendre el seu mobiliari i sense equip de so, Rossellini es llança des del precipici del seu geni a rodar una obra mestra. La pel·lícula descriu els darrers dies de l'ocupació nazi a Roma i la lluita de la Resistència que uneix tres personatges, interpretats per Marcel Pagliero, Aldo Fabrizi i Anna Magnani, en un destí comú. Amb *Roma, città aperta* podem afirmar que es produeix el punt de partida del moviment neorealista i que la pel·lícula de Rossellini no és un crit solitari que es perd entre el clamor d'un poble desolat, com ho demostra que l'any següent realitzarà *Paisà*, anirà una mica més lluny en el seus assoliments artístics.

*Roma, città aperta* anirà a la recerca de la realitat per desvetllar-la, descobrir-la davant el camuflatge que ha exercit la història oficial del Fascio. Sense emfasitzar gratuïtament, el film tan sols pretén mostrar la veracitat d'uns fets determinats i delimitats geogràficament i temporalment i ser una reacció contundent al retoricisme que disfressa el fals artifice de la cultura feixista. Serà aquest un moment en què el cinema es consciencia i aprèn a mirar la realitat d'una altra forma, tenint com a tasca essencial mostrar la vertadera cara de les coses i dels éssers humans i així motivar el compromís amb l'espectador. A partir d'aquí, doncs, podem afirmar que Rossellini concedirà el protagonisme a la microhistòria, protagonitzada per la gent corrent, marginada i oprimida doblement, per la vida i la pantalla, per tal de rebatre la macrohistòria oficial. Com a exemple podem citar les imatges documentals dels noticiaris que introdueixen cada un dels sis episodis de *Paisà*. L'aproximació que farà Rossellini adquirirà el caràcter d'una crònica, que juntament a la voluntat d'objectivitat documental compliran les exigències veristes del seu cinema. Aquesta exigència es veurà reflectida a nivell temàtic al plantejar el neorealisme l'estudi de l'home com a ésser social;



La terra trema

cions literàries els cineastes cal·ligràfics. Els membres de la revista *Cinema* afirmaven la importància que ha de tenir la lectura crítica del text i la reelaboració d'aquest a l'hora de portar-lo a un altre llenguatge. El joves crítics de l'esmentada revista –Visconti, De Sica, Antonioni– admiren el cinema francès dels anys trenta –Jean Renoir, Marcel Carné– com el més interessant apropament al realisme decimonònic i resultarà molt influent en els seus plantejament estètics; alguns, com Visconti a *Una partita de campo* (1936) de Renoir, i Antonioni a *Les visiteurs du soir* (1942) de Marcel Carné, treballaren com a ajudants de direcció. També s'ha d'assenyalar la fascinació pel model literari americà com a factor de resistència cultural al feixisme i com a moviment literari que renova les sòlides però polsoses estructures narra-



per altra banda, a nivell estilístic, el verisme documental serà assolit mitjançant el treball d'actors no professionals, escenaris i il·luminació naturals, absència de tot artifici i una mirada despullada sobre la realitat implacable que no permet ni els adornaments i les dissimulacions.

*Paisà* i *Germania, anno zero* són les dues següents mostres que Rossellini continua treballant la immediatesa d'una posada en escena que busca la revelació directa de la realitat; una realitat en què s'introdueix la ficció, el que provoca una conseqüent ruptura de la progressió dramàtica. En ambdues pel·lícules Rossellini permet una major llibertat al discurs, cercant constatar els fets i abandonar qualsevol intent de conscienciació social, i així ens ho fa saber a l'inici de *Germania, anno zero*. Referent a *Paisà* cal significar que el gran mèrit és el d'engalzar una ficció organitzada i estructurada en sis episodis en la improvisada i anàrquica execució d'un exercici documental. El resultat és que hi ha una certa relació interna, una intel·ligibilitat dels fets, però aqueixos no encaixen per una determinació prèvia. Com diu A. Bazin, els fets sorgeixen d'una realitat bruta i l'espectador es veu obligat a copsar el sentit a l'unir-los, ja que els fets no tenen l'obligació de servir a la imaginació a priori. A *Germania, anno zero* els protagonistes són les ruïnes del Berlín de la postguerra, i com aquestes afecten als personatges, i Edmund un nen incapaç de manifestar-se com qualsevol nen de la seva edat i que és una víctima directa de l'educació del nazisme. La pel·lícula presenta un equilibri perfecte entre la mirada subjectiva del protagonista i la mirada documental del director.

Juntament amb Rossellini, hem de situar al front del neorealisme la figura de Vittorio de Sica, el director de meravelles com *El Limpiabotas* (1946) i

*Ladrón de bicicletas* (1948). De Sica va trobar en el guionista Zavattini el seu complement a l'hora de formar una parella ideal i fructífera, que davant la crítica indignant exclamada per Rossellini o l'esperit marxista de Visconti, es va decantar per un tractament tendre i una visió compassiva. El cine de De Sica també llança una mirada directa, plena d'implícacions morals, a la realitat però es manté en un pla sociològic, retratant la vida quotidiana i el sofriment dels humils, i no assoleix la dimensió política de Rossellini. Les lliçons de De Sica tenen menys a veu-



re amb la història i més amb la vida. A *El limpiabotas* hi ha una forta influència del realisme poètic francès al posar en contacte la realitat més pròxima amb el món idealitzat infantil. *Ladrón de bicicletas* s'estructura al voltant del mític i tradicional tema de la recerca, per portar l'espectador cap a la demostració del caràcter utòpic de la solidaritat, a causa de les circumstàncies socials i al fet que impera la misèria moral i la llei de la selva. El film està dominat per una visió pessimista de la societat italiana de postguerra i per la mirada perplexa de Bruno davant la situació del seu pare i per la caritat amb què el director tracta els protagonistes.

Luchino Visconti marxà a Sicília per rodar el que en principi havia de ser un tríptic, però que per dificultats econòmiques tan sols va poder realitzar *La Terra Trema* (1947-48), l'episodi dels pescadors, en què duia a terme gran fresc social que explicava les revolucions de la gent del poble con-

tra els adinerats explotadors. La conclusió pessimista de la pel·lícula havia de tenir el seu revers en el tercer episodi. Visconti va treballar en escenaris naturals i amb els mateixos habitants com a intèrprets aconseguint un estil documental, però que, en canvi, mostrava un refinat gust plàstic. L'acurada bellesa de les imatges es deuen a la qualitat de la fotografia i a l'extraordinari treball en la profunditat de camp. *La Terra Trema* mostra una aproximació a la realitat, per tal de desvetllar la veracitat dels fets i alhora mostra un control absolut de la tècnica i la posada en escena, portant al límit el documental reconstruït i fent que el neorealisme avanci i no caigui en l'esgotament.

No m'agradaria cometre la injustícia de no citar alguns noms que també formaren part d'aquest moviment cinematogràfic. Així doncs, tenim a Luigi Zampa director de *Vivir en paz* (1946) i *Anni difficili* (1948), Carlo Lizzani i la seva *Achtung banditi!* (1951) i a Pietro Germi i *El camino de la esperanza* (1950) que tracta el tema de la immigració des de l'agreste i desolat sud cap al nord industrialitzat. Un nom important és el de Giuseppe de Santis, col·laborador de Rossellini i Visconti, i que té en *Arroz amargo* la seva obra més reconeguda, en gran part la sensualitat explosiva de Silvana Mangano, encara que no hem de descuidar l'equilibri que estableix entre el barroquisme formal, el tractament melodramàtic i el realisme documental. Com es pot veure, el neorealisme va ser un moviment amb una enorme vitalitat i molt prolífic que va provocar un verdader sisme que va obrir nous camins i noves possibilitats, com el fet de fer el cinema més accessible a tothom, democratitzant-lo a nivell temàtic, al donar el protagonisme a l'anònima gent del poble, i a nivell creatiu, al prescindir dels estudis i apropar-se a la realitat sense falses mistificacions. ■